

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

John Daverio, Crossing Paths; Christopher Alan Reynolds, Motives for Allusions

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/128471> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XII, 2005, n. 2

ARTICOLI

- LUCA ZOPPELLI, *Processo compositivo, "furor poeticus" e Werkcharakter nell'opera romantica italiana. Osservazioni su un "continuity draft" di Donizetti* » 301
- PHILIP GOSSETT, *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento* » 339
- CARLO BIANCHI, *Alcuni criteri di organizzazione in una scrittura neotonale. Sergej Prokof'ev prima del periodo sovietico* » 389

INTERVENTI

- NICO STAITI, *Ricordo di Roberto Leydi* » 435
- RAMÓN PELINSKI, *Etnomusicologia, nada más y nada menos* » 441

RECENSIONI

M. RAFFA, *"La scienza armonica" di Claudio Tolomeo* (A. Barker), p. 451 - J. DAVERIO, *Crossing Paths*; CHR. A. REYNOLDS, *Motives for Allusion* (A. Malvano), p. 459 - D. MANDERSON, *Songs without Music* (A. Rotolo), p. 467.

SCHEDA CRITICHE

- G. Milanese, G. Zanovello, D. Scaglietti Kelesian, A. Tedesco, D. Fabris, Th. Lindner, S. Telve, G. Cane, A. Garbuglia e C. Cimagalli su C. FREZET (p. 475), D. FALLOWS (p. 477), N. STAITI (p. 479), M. A. MARIN (p. 482), J. J. CARRERAS (p. 485), Gioachino Rossini (p. 487), A. BOITO (p. 489), F. TESSITORE (p. 490), M. DE NATALE (p. 492) ed E. INDELICATI (p. 494).
- NOTIZIE SUI COLLABORATORI » 497
- LIBRI E DISCHI RICEVUTI » 499
- BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE» ... » 503

La redazione di questo numero è stata chiusa il 31 dicembre 2005

Redazione

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 0512092000 - Fax 0512092001
E-mail: segreteria@saggiatoremusicale.it

Amministrazione

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto (Viale Europa) - 50126 Firenze - c.c.p. n. 12707501
Tel. 0556530684 (quattro linee) - Fax 0556530214
E-mail: periodici@olschki.it

Abbonamento 2005: Italia € 50,00 (Estero € 72,00)
Abbonamento 2006: Italia € 50,00 (Estero € 72,00)

(segue in 3^a di coperta)

most important contribution is his revival of Gevaert's long-neglected suggestion that the word σύμμα ('dragging'), which appears in the manuscripts, is a copyist's error which should be corrected to σύριγμα, a term which refers to the production of high-pitched harmonics through partial stopping of the string. He cites passages from other authors which make it clear that *συρίγματα* were indeed reckoned valuable and effective «products of manual technique»; and he shows beyond all reasonable doubt that no interpretation of the text preserved in the manuscripts can be justified. He shows also, on the other hand, that Ptolemy would be quite right in claiming that it is impossible to produce *συρίγματα* in the course of a performance on the monochord.

Raffa's commentary is studded with comparable insights on points of detail, but its greatest merit is the care and confidence with which it alerts readers to the essential thrust of Ptolemy's sometimes bafflingly convoluted arguments and guides them through their complexities. He has an excellent eye for the structure and dynamics of this intricately designed composition. As someone who has wrestled with Ptolemy's text over many years, I can only admire the clarity with which he expounds it. The publisher, too, has done good work in the production of this volume. It is printed in type which even aging eyes can comfortably read; the divisions of its introduction and commentary are set out clearly and intelligibly; and its sometimes rather complicated diagrams are admirably designed and presented. There are some typographical errors, but all those I have noticed are in passages of Greek (where omicron sometimes appears in place of omega and epsilon in place of eta, and there are various mistakes in the diacritics), and these will confuse nobody. All in all, Raffa's book should be welcomed very warmly. I look forward to the resurgence of interest which it should provoke among Italian scholars, and others too, in Ptolemy's amazingly accomplished essay in scientific musicology.

ANDREW BARKER
Birmingham

JOHN DAVERIO, *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*, New York, Oxford University Press, 2002, xii-310 pp.; CHRISTOPHER ALAN REYNOLDS, *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*, Cambridge, Ma. - London, Harvard University Press, 2003, xii-230 pp.

Ultimi frutti del dibattito sul concetto di 'reminiscenza musicale', i lavori di John Daverio e Christopher Alan Reynolds confermano un recente incremento d'interesse nei confronti delle tecniche dell'allusione in musica. Dopo una folta generazione di saggi volti a documentare l'ampia diffusione del fenomeno nel secolo XIX (alcuni tra i contributi più rilevanti: S. Kross, *Brahms und Schumann*, «Brahms Studien», IV, 1981, pp. 7-44; K. Hull, *Allusive Irony in Brahms's Fourth Symphony*, in *Brahms Studies*, II, a cura di D. Brodbeck, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1998, pp. 135-168; *Mendelssohn and Schumann*, a cura di J. W. Finson e R. L. Todd, Durham, Duke University Press, 1984; E. Sams, *Schu-*

mann and the Tonal Analogue, in *Robert Schumann: The Man and His Music*, a cura di A. Walker, London, Barrie & Jenkins, 1972, pp. 390-405; D. Brodbeck, *Brahms's Schubert*, «American Brahms Society Newsletter», XV, 1997, pp. 1-35), oggi la ricerca si è decisamente indirizzata verso una più cauta trattazione dell'argomento. Sulla scia dell'atteggiamento dubbioso già espresso da Charles Rosen (*Influence: Plagiarism and Inspiration*, in *On Criticizing Music: Five Philosophical Perspectives*, a cura di K. Price, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1981, pp. 16-37), da Larry Todd (*On Quotation in Schumann's Music*, in *Schumann and His World*, a cura di R. L. Todd, Princeton University Press, 1994, pp. 80-112) e da Raymond Knapp (*Brahms and the Anxiety of Allusion*, «Journal of Musicological Research», XVIII, 1998/99, pp. 1-30), di recente sono intervenute nel dibattito le ricerche di Anthony Newcomb (approfondite in *La caccia alle reminiscenze*, questa rivista, X, 2003, pp. 63-88), che hanno apportato riflessioni ricche d'interrogativi problematici in merito alla recezione e alla valutazione del fenomeno allusivo da parte di compositori e critici dell'Ottocento. I libri di Daverio e Reynolds indagano ora il problema della citazione musicale tenendo debito conto di tali preoccupazioni di fondo; offrono una lettura dell'argomento orientata verso la valutazione metodologicamente strutturata delle funzioni e dei messaggi veicolati dalla reminiscenza, tenendo tuttavia sempre in considerazione le difficoltà interpretative connaturate a tale ambito di studi.

Crossing Paths, l'ultimo lavoro pubblicato da John Daverio prima dell'improvvisa scomparsa occorsa nel marzo 2003, esprime la chiara intenzione di far luce sul reticolo di corrispondenze che coinvolge Schubert, Schumann e Brahms, approfondendo un tema rimasto curiosamente ai margini nei precedenti volumi dedicati dal medesimo autore all'Ottocento musicale (*Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1997, e prima ancora *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, New York, Schirmer, 1993). Il libro è diviso in tre parti: la prima ("Schumann's One and Only Schubert", pp. 11-62) indaga le affinità stilistiche e poetiche tra Schubert e Schumann riguardo al Trio D. 929 (cap. I) e l'arte di riprodurre in musica il gesto del ricordare, con riferimento all'Impromptu D. 935 (cap. II); la seconda parte ("Uttering 'Clara' in Tones", pp. 63-152) è dedicata allo studio dei rapporti che intercorrono tra le tecniche crittografiche adottate rispettivamente da Schumann e da Brahms (cap. III e IV) e alla riflessione sui meccanismi consci e inconsci che regolano la creazione artistica (cap. V); mentre la terza parte passa in rassegna una nutrita quantità di affinità stilistiche tra Schumann, Brahms e Joachim ("A Noble Model", pp. 153-242, cap. VI e VII).

Di gran lunga superiore è la mole di documenti prodotta e discussa nel saggio di Reynolds, che estende le proprie ricerche a tutto il secolo XIX. Benché la finalità principale dello studio consista nella definizione tassonomica delle diverse tipologie di 'reminiscenza', Reynolds sembra trascurare sia le sottili distinzioni proposte da Harold Bloom in sede letteraria (cfr. *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, 1973, ed. it. Milano, Feltrinelli, 1983, p. 22 sg.) sia le classificazioni e applicazioni musicologiche discusse negli studi di Meyer Straus Taruskin Korsyn Giani (L. B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twen-*

tieth-Century Culture, Chicago-London, University of Chicago Press, 1967, pp. 195-205; J. N. Straus, *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, Ma., Harvard University Press, 1990; K. Korsyn, *Towards a New Poetics of Musical Influence*, «Music Analysis», X, 1991, pp. 3-72; R. Taruskin, *Revising Revision*, «Journal of the American Musicological Society», XLVI, 1993, pp. 114-138; M. Giani, «*Diese einladende Trauer...*»: la recezione musicale di una ballata goethiana, questa rivista, III, 1996, pp. 273-323). Sei sono le categorie fondamentali proposte e argomentate dal suo lavoro: le allusioni nate da un processo di assimilazione ("Assimilative Allusions", pp. 44-67), che contribuiscono a individuare affinità esplicite tra i compositori implicati nell'uso dello stesso materiale; le allusioni contrastanti ("Contrastive Allusions", pp. 68-87), nelle quali il nuovo contesto favorisce un deciso spostamento di significato dell'imprestito melodico; le allusioni dotate di un referente preciso sotto forma di testo poetico ("Texting", pp. 88-100); le allusioni di origine inconsapevole ("Inspiration", pp. 101-117); le allusioni che trasmettono messaggi avvalendosi di corrispondenze tra notazione e alfabeto ("Naming", pp. 118-139); e le allusioni che danno luogo a una lunga ramificazione di rimandi alla tradizione ("Allusive Traditions and Audiences", pp. 140-161). Una classificazione per molti versi condivisibile, anche se certo insufficiente a coprire l'ingovernabile eterogeneità del fenomeno in questione. Di sicuro un confronto con i risultati delle altre ricerche avrebbe contribuito a definire meglio i confini del problema; ma la perplessità più grande che suscita il discorso di Reynolds nasce dalla netta separazione delle categorie prese in considerazione: l'autore, una volta stabiliti i suoi percorsi, li segue e li documenta con precisione, trascurandone tuttavia spesso le eventuali corrispondenze e interferenze reciproche.

I due studi affrontano il medesimo problema della reminiscenza musicale sotto angolature diverse: Daverio pondera il fenomeno per evincere linee estetiche comuni ai tre autori trattati (Schubert Schumann Brahms); Reynolds sfrutta l'ampio materiale raccolto per delineare una grammatica normativa dell'uso della citazione in musica. Il primo lavoro indaga le reminiscenze per riflettere sulla poetica dei compositori esaminati, mentre il secondo tratta la citazione come fine proprio dell'indagine. Daverio va alla ricerca della trasversalità nei riferimenti incrociati tra le composizioni: l'obiettivo non è la citazione in quanto tale, sono le intenzioni poetiche dei tre autori; Reynolds è invece più interessato a descrivere, codificare e classificare le varie tipologie di citazioni che si osservano nel corso del secolo XIX.

Benché tali impronte metodologiche appaiano profondamente divergenti, entrambi gli studi fondano le loro riflessioni sul medesimo nodo problematico: il rapporto tra allusione e tradizione. Tappa fondamentale per Daverio come per Reynolds è la discussione della nota teoria del *misreading* di Bloom (cfr. *L'angoscia dell'influenza* cit.), secondo la quale tra ogni autore e i suoi predecessori esisterebbe un rapporto di 'ansia' risolvibile solo attraverso la categoria del 'faintendiment'. Entrambi gli studiosi sottolineano alcuni dei difetti che gravano su tale teoria: riprendendo il pensiero di Richard Taruskin (cfr. *Revising Revision* cit.), Daverio rifiuta la nozione di 'ansia' come indice dei rapporti esistenti tra un autore e la sua

tradizione, definendola piuttosto una visione corrotta delle relazioni estetiche; non condivide l'idea secondo la quale la libertà d'espressione di ogni singolo artista sarebbe influenzata dalla presenza di una tradizione oppressiva alle spalle. Reynolds osserva invece i limiti di tale apparato teorico, rilevandone le disfunzioni applicative in alcuni casi molto comuni, come le citazioni tratte da autori minori o dalla sfera della musica popolare.

Le affermazioni dei due studiosi denotano un'innegabile esigenza di ridimensionare le teorie di Bloom, rivalutando un rapporto più sereno e rigenerante col passato. Daverio preferisce ristabilire un contatto con le tesi esposte da Joseph Straus (cfr. *Remaking the Past* cit.), quando afferma che le vere voci poetiche dovrebbero essere riconosciute tra quelle capaci «to re-create the past» (p. 9), riscrivendolo in una dimensione rinnovata. Giorgio Pestelli, a proposito di Brahms, dice qualcosa di molto simile: «la modernità di Brahms consiste prima di tutto nella sua ricchezza di spirito critico, di adeguatezza e persino di superiorità nei confronti della tradizione ... Brahms ha capito che quel progresso esaltato dal mondo scientifico della sua epoca, in arte è un concetto fasullo, ha capito che ciò che conta non è scoprire, ma riscoprire di nuovo, non fare una cosa, ma rifarla» (*Canti del destino*, Torino, Einaudi, 2000, p. 32). Daverio e Reynolds vanno alla ricerca di tale riscoperta della tradizione, cercando di decifrarne i contenuti nel percorso descritto dalle allusioni.

Comune a entrambi gli studi è la consapevolezza del problema circa l'interpretazione e la recezione del concetto di 'citazione musicale' da parte dell'Ottocento. Tale aspetto della ricerca, oggetto del recente interesse di Newcomb, esige un confronto con l'ampia documentazione che attesta il disagio dei critici e dei compositori nei confronti del procedimento dell'allusione. Benché Newcomb non sia citato né da Daverio né da Reynolds – le sue tesi erano note a Harvard già dal 2001 –, entrambi gli studiosi mostrano una certa sensibilità nei confronti del problema della consapevolezza e dell'effettiva funzione poetica degli imprestiti melodici. A sollevare il loro interesse è soprattutto l'opinione irriverente manifestata da Brahms circa la caccia alle reminiscenze. Daverio rileva le contraddizioni insite nel pensiero brahmsiano, riportando alla memoria le molte e patenti concessioni all'allusione presenti nella sua musica; nello stesso tempo, osserva quanto sia rischioso individuare citazioni di dubbia intenzionalità. Nel suo capitolo iniziale, Reynolds riporta invece le opinioni espresse in merito al procedimento allusivo da Leopold A. Zellner, Eduard Hanslick e altri commentatori anonimi di periodici tedeschi della seconda metà dell'Ottocento; pur rilevando un comune imbarazzo nei confronti dell'argomento 'citazioni', egli non approfondisce il problema e, a differenza di Daverio, non si interroga sull'intenzionalità degli imprestiti melodici. Stupisce che alcune interessanti affermazioni, rintracciate da Reynolds nel corpus degli scritti di Schumann, siano utilizzate per argomentare riflessioni del tutto estranee allo scottante tema di come l'Ottocento recepi il concetto di 'allusività'. Di certo sarebbe risultato produttivo riferire a questo proposito la lettura che Robert Schumann dava circa la reminiscenza beethoveniana (op. 101) presente nell'op. 6 di Mendelssohn, definita non come inizio di mancata originalità ma come emblema manifesto di una corrispondenza

intellettuale («so ist dies nicht schwächliche Unselbständigkeit, sondern geistiges Verwandtsein»: G. Eismann, *Robert Schumann: ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, II: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker in Auswahl und neuer Zusammenstellung*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956, p. 76); così come si sarebbe potuto approfittare della citazione che compare in esergo nel sesto capitolo (p. 101: «Warum bewegen sich aber manche Charaktere erst selbständig, wenn sie sich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa Shakespeare selbst, der bekanntlich alle Themas zu seinen Trauerspielen aus älteren oder aus Novellen u. dgl. hernahm?»: R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, a cura di M. Kreisig, II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, p. 265; nel volume di Reynolds il passo figura in inglese) per documentare la posizione originale di Schumann rispetto al panorama di giudizi negativi dei contemporanei in merito all'uso dell'allusione.

Divergenti paiono le funzioni attribuite dai due musicologi alle reminiscenze musicali. Per Reynolds la citazione è sempre un elemento dotato di valenza simbolica: essa comunica un messaggio preciso che dev'essere individuato dal fruitore in maniera univoca. Sovente però una certa tendenza a seguire vettori semantici troppo costrittivi rende le sue argomentazioni poco convincenti; talvolta lo studioso sembra perdere di vista il problema nella sua complessità, incappando proprio nell'errore biasimato nell'introduzione a *Crossing Paths*: l'attenzione si smarrisce in dettagli che fanno perdere i contatti col contesto storico-culturale nel quale sono inseriti. Daverio legge invece in ogni allusione reticoli complessi di riferimenti incrociati, in grado di documentare affinità poetiche tra i compositori coinvolti; egli fa della *koinè* culturale il proprio sestante, e i suoi tagli trasversali illuminano le affinità poetiche tra Schumann, Schubert e Brahms.

Molti sono i problemi comuni all'indagine dei due studiosi. Sia Daverio sia Reynolds non si esimono dal considerare il secondo movimento del Concerto op. 15 di Brahms, quel misterioso ritratto di Clara Schumann, stando alle parole dello stesso compositore, nel quale risulta tuttavia così difficile cogliere allusioni esplicite. Reynolds mette a punto un ingegnoso sistema di corrispondenze, per arrivare a individuare un riferimento a un passo del Finale del *Fidelio* che Brahms avrebbe potuto associare a Clara (p. 28). La rete di legami non risulta tuttavia persuasiva, perché si basa su un motivo discendente troppo poco caratterizzato per poter essere ricondotto a una citazione. Più ragionevolmente condivisibile è la strategia adottata da Daverio, che evita di andare alla ricerca di citazioni testuali all'interno del passo per valutare un intento più genericamente "pittografico" (p. 65 sgg.) rispetto alla figura di Clara Schumann: un ritratto musicale sostanzialmente sprovvisto di messaggi in codice.

Anche sulla Terza Sinfonia di Schumann i due studiosi si spingono a delineare possibili reti di allusioni. Daverio rileva una sorprendente affinità tra il tema del primo movimento e quello della Terza di Brahms: in particolare, in una delle rielaborazioni dello sviluppo la reminiscenza sfiora i margini della testualità (p. 181). L'affinità rilevata da Reynolds con un'idea dell'Introduzione della Settima di Beethoven (p. 40) trascura invece completamente le proporzioni tra gli intervalli delle due frasi (per non parlare di tempo agogica dinamica fraseggio):



L. VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 7, primo movimento, batt. 1-4 (trasportate in Mi₄).



R. SCHUMANN, Sinfonia n. 3, primo movimento, batt. 1-6.

Tale metodo, descritto nell'introduzione, consente a Reynolds di individuare gl'imprestati melodici a prescindere dall'esatta successione degli intervalli. Tuttavia il recensore resta moderatamente perplesso di fronte all'applicazione di un criterio che, a differenza da altre forme d'individuazione tematica (inversione, retrogradazione, trasposizione, aumentazione, diminuzione, ornamentazione melodica ecc.), spesso ignora con eccessiva disinvoltura certi tratti distintivi dei temi analizzati. Il metodo proposto da Reynolds non mette in luce corrispondenze melodiche ma affinità tra i valori assoluti delle altezze in questione (indipendentemente dall'ottava di appartenenza), e può diventare estremamente discutibile in mancanza di riferimenti concreti nella successione alfabetica delle note utilizzate (come avviene nei casi G-A-D-E, F-A-E, B-A-C-H ecc.).

Come s'è già detto, nessuno dei due studi schiva il problema della consapevolezza delle reminiscenze musicali. Di grande interesse appare la riflessione di Reynolds su quel che Brahms dice circa la natura imprevedibile dell'ispirazione musicale (p. 104 sg.). La sua ricerca attraverso i testi di E. T. A. Hoffmann, Johann M. Vogl, Arthur Schopenhauer, Richard Wagner conferma la tendenza delle generazioni romantiche e tardoromantiche a considerare l'ispirazione come dono spontaneo e incontrollabile, quasi un fenomeno da cui è bene prendere cauta distanza. La citazione testuale dell'Impromptu op. 36 n. 2 di Chopin nel Lied di Brahms op. 43 n. 2 (*Die Mainacht*) sembrerebbe provare tale ingovernabilità della creazione artistica; Reynolds si chiede come mai la reminiscenza si estenda anche alla struttura formale e alla sintassi del brano, vale a dire agli aspetti della composizione che, a detta dello stesso Brahms, dovrebbero sempre esser frutto di un atteggiamento pienamente consapevole. La sua indagine solleva dubbi stimolanti e discute la celebrazione ottocentesca dell'ispirazione inconsapevole; ma soprattutto fa apparire alcune dichiarazioni dei compositori dell'Ottocento come sospette *excusationes non petitae* volte a giustificare una prassi radicata nella cultura del tempo.

Daverio fa invece appello al Walter Benjamin di *Einbahnstraße* (1928, trad. it., *Strada a senso unico*, Torino, Einaudi, 1983) nel proporre il parallelismo tra l'immagine del ventaglio e il meccanismo indecifrabile che regola la creazione artistica (p. 127 sg.): la mente dell'artista sarebbe sottoposta a continui contatti con gli angoli più reconditi della memoria, e metterebbe in relazione ricordi disparati, consapevoli e inconsapevoli, esattamente come accade alle pieghe d'un ventaglio che si apre e si chiude su sé stesso. Secondo Daverio, nella mente di Brahms si sarebbero generate in questo modo le complesse reminiscenze schumanniane nelle *Variazioni su un tema di Schumann* op. 9, dove palesi prestiti melodici si accaval-

lano a vaghe rivisitazioni dello stile dei coniugi Schumann. Daverio rivela un profondo interesse per i complessi meccanismi della memoria, ma non ricerca vestigia più o meno appariscenti di procedimenti mentali inconsapevoli. Preferisce parlare del ricordo sfumato, riflettere sui misteriosi movimenti dell'immaginazione creativa, chiedendosi se davvero si possano riferire a qualcosa di concreto le schumanniane «Familienszenen mit Vätern» delle *Novelletten* op. 21 (R. Schumann, *Briefe. Neue Folge*, 1886, a cura di F. G. Jansen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904, p. 118) o il brahmsiano ritratto di Clara nell'Adagio del Concerto op. 15.

Sono soprattutto i percorsi della *mémoire involontaire* a sollevare l'interesse di Daverio; non le citazioni inconsapevoli (cfr. C. G. Jung, *Studi psichiatrici*, Torino, Boringhieri, 1970, pp. 107-117), ma le ricostruzioni sonore minuziosamente calcolate dell'affiorare d'un ricordo lontano. In questo, egli individua in Schubert l'artista in grado di creare in musica la più perfetta impressione del ricordo, quell'affascinante senso di 'Erinnerung' che Schumann leggeva con ammirazione negli Impromptus D. 935. Riflettendo sulla nozione di 'dissolvenza schumanniana' (la *Stimme aus der Ferne* nell'ultima delle *Novelletten* op. 21, le apparizioni *Wie aus der Ferne* nel penultimo dei *Davidsbündlertänze* op. 6), Daverio documenta un significativo nucleo di somiglianze tra le soluzioni adottate dai due compositori. La disamina non approfondisce però la discussione circa le divergenti letture dello stesso procedimento musicale date da Schubert e Schumann; interessanti differenze potrebbero invero emergere da un confronto tra la natura strutturata e ciclica delle riproposizioni del passato in Schumann (*Davidsbündlertänze*, *Frauenliebe und Leben*, *Dichterliebe*) e l'imprevedibilità marginale delle apparizioni schubertiane (Impromptus D. 935).

Il capolavoro metodologico di Daverio risiede nell'attenta indagine condotta sul tema dell'allusione crittografica. Secondo tale ambito di studi, inaugurato da Roger Fiske (*A Schumann Mystery*, «Musical Times», CV, 1964, p. 574 sg.) ed Eric Sams (*A Schumann Primer?*, *ibid.*, CXI, 1970, p. 1096 sg.), l'uso schumanniano della notazione come veicolo di messaggi extramusicali potrebbe provare la conoscenza della crittografia da parte del compositore. Daverio dimostra invece la sostanziale estraneità del pensiero di Schumann alle caratteristiche fondanti della disciplina: se la crittografia si propone di veicolare un messaggio attraverso un codice lasciato alla ricostruzione dal fruitore, le composizioni di Schumann (*Carnaval*, *Variazioni ABEGG*, *Fughe su BACH*) invece non solo fanno uso di un codice noto (le corrispondenze tra l'alfabeto e la notazione musicale), ma spesso veicolano un messaggio che non ha nulla di nascosto (ASCH, ABEGG, BACH) e che in alcuni casi è addirittura esplicito nel titolo. La definizione di tale presupposto aiuta lo studioso a riflettere in maniera approfondita sulla presenza del nome CLARA nelle composizioni di Schumann e Brahms. Dopo aver studiato tutte le caratteristiche delle cifre musicali utilizzate dichiaratamente dai due autori, Daverio definisce una grammatica normativa dei messaggi nascosti nelle loro opere; poi analizza le più illustri apparizioni della melodia di Clara (Do-Si-La-Sol#-La) e osserva che nessuno dei casi esaminati rispetta le norme precedentemente illustrate. Sulla base di tali riflessioni arriva quindi a mettere in dubbio la tendenza a leggere in quella successione di intervalli melodici un rimando sistematico alla figura di Clara Schumann.

Anche Reynolds dedica un intero capitolo al problema delle cifre musicali, ma la sua indagine non sembra risentire delle perplessità che stanno alla base della riflessione di Daverio. Egli beninteso si sofferma sulla funzione di omaggio che contraddistingue molti dei più celebri casi ottocenteschi (FAE, BACH, GADE ecc.), ma non pare per nulla attratto dalle inquietudini che animano il discorso di Daverio; per lui l'apparizione della melodia corrispondente al nome CLARA, in Brahms come in Schumann, è sempre emblema manifesto di un preciso intento comunicativo.

Nel confronto tra le due tesi si rileva quanto sia utile il contributo apportato da Daverio: l'indagine avanzata in *Crossing Paths* obbliga a rivalutare tutta una serie di considerazioni tradizionalmente associate alla lettura dei messaggi cifrati in Schumann e Brahms. Daverio riscopre nella linea melodica C-L-A-R-A una successione di altezze piuttosto diffusa per concatenare un comune moto cadenzale in tonalità minore. La sua ricerca non si allinea al filone inaugurato da Sams e Fiske: non solo ridimensiona alcune affermazioni ormai assimilate circa l'uso della crittografia, ma aiuta anche ad individuare un ulteriore collegamento in linea retta tra le concezioni estetiche di Schumann e Brahms.

Tra i tanti aspetti che i due libri hanno in comune, può apparire curioso rilevare il silenzio di entrambi i musicologi nei confronti del caso forse più dibattuto in tutta la letteratura dedicata alle reminiscenze dell'Ottocento: la citazione dal Lied beethoveniano *An die Ferne Geliebte* nel primo movimento della Fantasia op. 17 di Schumann. Reynolds vi accenna solo di sfuggita, alludendo alla possibilità di estendere l'allusione anche al Lied op. 98a n. 7 dello stesso Schumann (già Mosco Carner aveva rilevato la stessa figurazione melodica nella Sinfonia op. 61 e nel Quartetto op. 41 n. 2: cfr. *The Orchestral Music*, in *Schumann: A Symposium*, a cura di G. Abraham, London, Oxford University Press, 1952, pp. 176-244: 229). Dal canto suo, Daverio sembra preparare la trattazione dell'argomento nel primo capitolo dedicato a Schubert, riflettendo sulla ripresa di una melodia popolare dedicata al tema della distanza dall'amata nel Trio D. 929; poi però trascura questo spunto così eloquente, e abbandona pertanto un discorso che avrebbe potuto delineare un ulteriore percorso incrociato tra le poetiche di Schubert e Schumann. (Anche in *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"* l'allusione beethoveniana nella Fantasia op. 17 è trattata di sfuggita: «a dreamy evocation of the final song of Beethoven's *An die Ferne Geliebte*», p. 408.)

Tale silenzio avrà di certo un significato: può darsi che voglia esprimere l'esigenza di ampliare l'orizzonte del discorso, evitando un'ostinata fossilizzazione su problemi ormai logorati dal dibattito sulle reminiscenze. Entrambi i lavori dichiarano l'intenzione di estendere il terreno d'indagine, apportando materiale nuovo all'attenzione degli studi. Nei percorsi incrociati tra gli autori studiati nel suo lavoro Daverio inserisce una figura importante come quella di Joachim; Reynolds invece contribuisce utilmente ad allargare i confini della ricerca (con qualche sconfinamento nei secoli adiacenti), dandoci l'opportunità di scoprire che il *Konzert-Allegro mit Introduction* op. 134 di Schumann non riprende solo, come già rilevava Larry Todd (*On Quotation in Schumann's Music* cit., p. 97), il tema del *Konzertstück* op. 79 di Weber ma anche l'idea principale della Sonata in Sol minore di

Clara Schumann (p. 39), di riflettere sulle importanti relazioni che legano le opere di Fanny Hensel Mendelssohn o di Joseph Joachim alla produzione dei loro contemporanei, o di leggere nel secondo movimento del Concerto per pianoforte K. 488 di Mozart un'idea già precedentemente sfruttata da Johann Friedrich Reichardt nell'opera *Ino* (p. 49).

Nonostante le intenzioni affini e la trattazione di numerosi problemi comuni, i due libri restano separati da metodologie profondamente diverse. Va rilevato tuttavia come entrambi i musicologi celebrino il peso costruttivo della tradizione e del rapporto tra esperienza (*Erfahrung*) e avvenimento (*Erlebnis*), inaugurando un rinnovato interesse per un ambito della ricerca che continua a produrre risultati interessanti. Reynolds riflette su tali reti di collegamenti in una prospettiva tradizionale, che mette in relazione passato e presente; Daverio aggiunge una dimensione in più alle sue considerazioni, attribuendo al fenomeno dell'allusione non solo una funzione rivelatrice del passato, ma anche anticipatrice del futuro; ogni momento della sua indagine esprime un'attenzione profonda nei confronti delle intersezioni estetiche e culturali che coinvolgono passato presente futuro («the charged intersection of pre- and posthistory», p. 9). Basta d'altronde leggere il titolo per intuire l'impostazione di fondo del lavoro di Daverio e per scoprire dietro alla parola *paths* un limpido riferimento a quelle (*Neue*) *Bahnen* che nel 1853 Schumann additava come il percorso futuro del giovane Brahms: una dichiarazione d'intenti evidente già dal suo primo contatto col lettore, ma soprattutto la più lampante controprova di come una citazione possa essere il vettore di chiari contenuti concettuali e metodologici.

ANDREA MALVANO
Torino

DESMOND MANDERSON, *Songs without Music: Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 2000, XIII-303 pp.

Songs without Music di Desmond Manderson è un libro dalle molte ambizioni. L'autore sviluppa, in modo spesso provocatorio e brillante, un'analisi dei concetti di 'diritto' e di 'giustizia' con lo scopo dichiarato di mostrare come la dimensione estetica sia determinante per la loro comprensione. Questo lavoro si articola quindi attraverso un'opera di decostruzione dell'esperienza giuridica così come essa viene descritta in gran parte del pensiero giusfilosofico moderno. Come noto, secondo molti indirizzi prevalenti in Filosofia del diritto, per molto tempo si è sostenuto che diritto e giustizia debbano essere concepiti in base a idee di razionalità, coerenza e unità. Si pensi al giuspositivismo, che tende a considerare il diritto come un sistema coerente e congruente di norme, o al giusnaturalismo, che spiega il concetto di giustizia presumendo l'esistenza di una dimensione normativa, razionale, universale e oggettiva, cui il diritto positivo deve conformarsi.

In tutto questo, la musica viene invocata da Manderson come modello estetico privilegiato per individuare le metafore e i simboli che stanno alla base della for-